

セクシュアライジング・ザ・ステージ

—17 世紀英国演劇におけるジェンダー表像と女優—

梶 理和子

Sexualizing the Stage :

Representation of Gender and the Actresses in the Seventeenth-Century English Drama

Riwako KAJI

In the Restoration theatres reopened in London, the English actresses were introduced with new theatrical devices. Recent critics have paid considerable attention to the influence on the drama caused by the female in the theatres, such as the actresses, playwrights, and patronage. The professional actresses, especially, have been argued from socio-cultural and gendered viewpoints.

This paper is intended to examine the first English actresses on the historical and textual levels, in order to reconsider the problems of gender and sexuality in the Restoration period. As the male and female playwrights represent the image of prostitutes, the idea of woman as subject/object is problematized in sexual language, male anxiety, unstable border of wife/whore, and rape scenes. Through the analyses of Restoration drama's forms and contents, it would be clear that fictionality produced by the discourses around the actresses represents the potentialities of new emerging female subjectivity and sexuality, with an annoying dilemma.

I

17 世紀は、英国演劇が非常に多様な変遷を辿った時代であると言えよう。17 世紀初頭のジェームズ朝演劇においては、少年俳優が女性役を務め、多数のパブリック・シアターがひしめいていた。その後、ピューリタン革命を経て樹立された共和制政府により 1642 年から劇場は封鎖され、弾圧の対象となる。しかしながら、1660 年 Charles II の王政復古に伴い、ロンドンで再開された劇場は、亡命先のフランス文化を持ち込んだ宮廷の有力なパトロンの下、女優の導入や新しい舞台装置の輸入等、劇場封鎖以前とは非常に異なった様相を呈するようになる。また、ときには“ladies' faction”と呼ばれる観客の集団として、あるいは女優、劇作家、経営陣として、様々な場面に女性たちが登場し始める。¹⁾

そのため王政復古期の劇場空間を考えると、劇作や上演に対する女性の影響力に関する問題は多くの議論で扱われ、特に職業人として初めて表舞台に登場した女優は、非常に高い関心を呼び、様々な解釈がなされている。²⁾ 本論では、王政復古期の女優を問題としている最近の研究を検証することで、ジェンダー・ポリティクスの問題点を明らかにしたい。その際、とりわけ女優のイメージとは切り離すことができない娼婦表象に注目して、ジェンダーやセクシュアリティの問題を、王政復古期の男性作家と女性作家による劇作の中に探る。

王政復古期の女優に関して従来なされてきた主な解釈には、女性の権利に対する認識を喚起する前フェミニスト的存在であるとするものや、これとは逆に男性（観客）の女性に対する欲望を刺激する装置であると考えられるものがある。前者の主張を支えるものは、女優という職業が登場したという社会的状況のみならず、劇中の女性キャラクターに見られる顕著な特徴である。すなわち少年が女性役を演じていた頃の劇作と比較すると、女性の権利、特に女性のセクシュアリティの自由を求める声がより頻繁に、あからさまな形で表現されるようになったという事実である。王政復古期のヒロインたちは、性的に奔放な発言を軽快に語りながらも、一途に恋人を想い、結婚に至る障害すらも策略や変装を用いて解決する。その一方で結婚に関する条件付けを行ない、後に待ち構える困難を認識している。このような特徴は主に喜劇に見受けられ、主体（subject）としての女性像が描かれていると考えられている。

これに対して悲劇では、女優の登場以降レイプ・シーンが頻繁に舞台上に現れることとなる。少年とは違い、生身の女性の肉体が現前しているの、その肌があらわになる場面で、女優の肉体は舞台上の男性キャラクターと男性観客の視線を集める、欲望の対象（object）となるのである。そしてレイプという行為は、犯す男性／犯される女性、つまり強い男性／弱い女性というように、ジェンダーの二極化をはっきりと描き出すことにもなる。³⁾ また女性のセクシュアリティは、家父長的システムの下では、男性の不安をもたらす、ときには危険な因子としても認識されており、その不安が逆手に取られる喜劇の空間に対して、悲劇の空間ではレイプによって女性を客体化することで不安を解消しているのである。以下では、この主体／客体（subject / object）という問題から、王政復古期の演劇を整理してみたい。

II

女優をめぐる議論を検証していく上で、まず女優が登場させた社会文化的背景や、イデオロギーの変化を検討する必要がある。イギリスはフランスやイタリア、スペインよりも半世紀遅れて女優を導入したが、女優という概念はすでに1630年代の宮廷において認識されていた。特に Charles I 妃 Henrietta Maria は、演劇を愛し、好んで上演に参加していたことで知られている。しかしながら1629年にフランスの劇団がロンドン公演に訪れたときには、観客が舞台上の女優に罵声を浴びせたという記録も残っている。⁴⁾ 共和制時代、主にフランスに亡命していた王侯貴族や王党派の人々は、そこで女優や新しい装置が用いられている演劇に触れ、女優という存在を受け入れる素地を十分に培ったものと思われる。また女優導入後の1662年には、女性役は女性が演じるように定めた法が成立している。⁵⁾

共和制時代は、亡命していた王侯らに大陸文化に親しむ機会を与えたばかりではなく、女性たちにも特異な経験をする機会を与えた時期でもあった。王党派の父親や夫が亡命した後、家庭や財産を守り、ときには領地を治めたのは残された女性たちであった。議会に対して誓願を起こすなど、社会的にも政治的にも、その行動半径を広げる必要に迫られた時代を経験したのである。⁶⁾ 従来男性のものとされてきた仕事を、男性に代わり行なってきたことで、公の場に進出する素地を築いていたと言えるだろう。そして男性たちが亡命先から帰国した今、女性たちは行動の矛先の一つを劇場に向け、女優という職業人として、また上演や劇場運営に携わるパトロンとして登場したのである。女優の登場と時を同じくして、劇作家が女性の職業として現れるのもこの時期である。言うまでもないことだが、王政復古以前に劇作を行っていた女性たちは存在しており、その作品も現存している。しかし、公にその作品を上演し、それを生活の糧としたのは Aphra Behn が初めてである。Aphra Behn という作家を論じる際にも、最初の職業的女性作家としてフェミニスト的主張を行なっているとされたり、逆に従来のセクシュアル・イデオロギーを支持する反フェミニストであるとされるように、女優を論じると同様に、フェミニスト的立場やジェンダー観に関して、相反する解釈を含む様々な議論がなされている。⁷⁾

女優や女流劇作家が登場させた状況は、確かに女性に社会進出の機会を与えたと言えるかもしれないが、その一方で彼女たちには娼婦というレッテルが貼られることとなる。実際にパトロンである

男性の愛人となっていたり、売春行為に及んでいたりと、娼婦と同一視されるだけの理由も十分にあったことも事実である。女優の娼婦的行為の背景には、有力なパトロンからの支援を得て、よりよい役柄を手に入れたという舞台での成功を望むものや、男優よりも明らかに給料が低いといった経済的な理由も挙げられる。⁸⁾ また観客が舞台裏に自由に出入りすることができたため、女優は男性観客から隔離されず、着替えを覗かれるばかりでなく、レイプされる危険性すらあった。そしてこれから身を守るには、奇妙なことだが、劇場関係者である男性に守ってもらえるような関係を築いておかなければならなかったのだ。このような状況を解決すべく 1664 年には国王が関係者以外の出入りを禁止する命令を発したが、その効果はほとんどなかったようである (Howe 33)。

このように、職業人としての女優と劇作家が同時に現れた王政復古期の劇場では、女性を主体／客体としてとらえる考え方が、女性のセクシュアリティと絡む形で存在している。主体としての側面が強まると娼婦と見なされ、客体として扱われるとレイプの危険性を孕む、男性の性的欲望の対象となってしまうのだ。しかし女優の娼婦としての、また性的対象としてのイメージが、時として人気の確立や上演の興行的成功につながる場合があったため、女優があえてそのイメージを強調したことも事実である。つまり、この時期に活躍した女優は、劇場空間の持つ虚構性を十分に理解し、主体／客体としての女性像を主体的に構築していたと考えることができる。

III

それでは実際に作品の中に表象される娼婦や娼婦的イメージに注目して、女優にまつわるジェンダーやセクシュアリティの問題を考察していきたい。劇壇にデビューして間もない頃の *The Gentleman Dancing Master* (1672)⁹⁾ で、William Wycherley は、ほんの端役にすぎなかった娼婦に、喜劇的大団円に至る直前に、ある滑稽な場面を演出している。それは親の決めたヒロインの婚約者であった Monsieur が、ヒロインの策略により、結局彼女と彼女の想い人との間を取り持つことになってしまい、自らは駄目になった結婚の代わりに娼婦を囲おうする場面である。この場面を注意深く読むと、娼婦の表象をめぐって女性間の境界が揺らいでいることがわかる。

Mons. Well, Flirt, now I am a match for thee: now I may keep you.--And there's little difference betwixt keeping a wench and marriage; only marriage is a little the cheaper; but the other is the more honourable now, *vert and bleu!* Nay, now I may swear a French oath too. Come, come, I am thine; let ys strike up the bargain: thine, according to the honourable institution of keeping.--Come.

Flirt Nay, hold, sir; two words to the bargain; first, I have ne'er a lawyer here to draw articles and settlements.

Mons. How! is the world come to that? A man cannot keep a wench without articles and settlements! Nay, then 'tis e'en as bad as marriage, indeed, and there's no difference betwixt a wife and a wench.

(*The Gentleman Dancing Master*, p.236. V. i.)

Monsieur の申し出に対して、娼婦 Flirt は弁護士を立てて契約を交わそうとしているのだが、この契約要求の後、Flirt は様々な条件付けを行なう。その内容としては、「私は街に、あなたは田舎に住むような別居、すてきな馬車、ハンサムで小奇麗な従者ふたり、外であつてもしらんぷり、生活費として年間 1,000 ポンド」といったように貴婦人並みの暮らしを要求している。続いて「浮気者」というその名前 Flirt にふさわしく、自分の情事がばれないための配慮として「訪問のときは必ず前もって知らせること」を言い含め、

最後には「あなたの愛が冷めたときでも、年間 300 ポンドを保証すること」と、寡婦相続にも似た手配りも拔かりない。その間 Monsieur は「これじゃあ、女房と同じくらい始末に悪い」と叫んでいるのだ(*GDM*, pp.237-38. V. i.)。この時期契約とは娼婦と妻を区別する明確な手段として重要であったが、¹⁰⁾ ここではその契約という女性たちの頼みの綱さえ笑いの対象となり、妻／娼婦の境界線が曖昧な状態であることが描かれている。

その後 William Wycherley を時の人に押し上げた *The Country Wife* (1675)¹¹⁾ においても、劇中描かれている女性たちは男性に劣らず性的快楽を追求することに熱心である。「間男」という名をいただく主人公 Horner は自分が性的不能者であるという嘘の噂を流して、女性たちとの情事を楽しもうとすると、この策略は逆に人妻たちに、夫からも疑われず浮気ができるということでおおいに受けることとなる。そのような人妻の一人 Lady Fidget は、Horner が実は性的不能者ではないという、浮気をカモフラージュするためのトリックのことを「すてきな秘密」と呼び、彼女の“honour”の拠り所としている(*CW*, IV. iii. 58-62)。この“honour”という言葉は、この時期の喜劇では多様に用いられ、「操」や「処女」、「名誉」といった意味の他に、ここで示されている上流社会における「体面」を意味している。また *The Gentleman Dancing Master* の娼婦 Flirt による条件付けの場面で、Monsieur が愛人を囲うことを“honourable”と述べているように、この言葉が揶揄されていることが分かる。体面を保ちながらも、性的快楽を追求したいという欲求は、まさしく上流階級の男性が家系を守る貞淑な妻と、性的欲望の対象としての娼婦や愛人を同時に求める姿と重なり合う。また“Country Wife”である Margery Pinchwife は、一見無邪気な容貌の下で、実は性的好奇心が旺盛である姿が描かれてもいるのだ。性的快楽を追い求める女性キャラクターの頻出により、もはや Wycherley の描く世界では、貞淑な人妻／淫乱な娼婦という区分は成り立たなくなっている。この傾向は 1670 年代が「セックス・コメディ」の時代と特徴づけられているように、劇場全体に広がっていったのである。男性作家によって描かれた娼婦像が、滑稽さを伴って貴婦人化し、上流階級の女性も男性の不安を掻き立てる、脅威としてのセクシュアリティを備えている。裏を返せば、極端な表象によって、主体としての女性を笑い飛ばしてしまっている。

次に同じ時期に劇壇に登場した女性作家 Aphra Behn の描く娼婦像を取り上げたい。1679 年に上演された *The Feign'd Curtezans* (1677)¹²⁾ は、変装という形ではあるが、メインの女性キャラクター 3 人が娼婦となる。この劇は劇場のオレンジ売りから、女優、そして国王の愛人となった、かの Nell Gwynn に捧げられている。娼婦に変装し、親に決められた結婚から逃れ、自分の愛する男性と結ばれたいと望むヒロインたち Marcella と Cornelia が、変装による策略が功をなすかを懸念している場面である。

Mar . Heaven, if I should never see him, and I frequent all publick Places to meet him! or if he be gone from Rome, if he have forgot me, or some other Beauty have employ'd his Thoughts!

Cor . Why, if all these if's and or's come to pass, we have no more to do than to advance in this same glorious Profession, of which now we only seem to be--in which, to give it its due, there are a thousand Satisfactions to be found, more than in a dull virtuous Life: Oh, the world of Dark-Lanthorn-Men we should have! the Serenades, the Songs, the Sighs, the Vows, the Presents, the Quarrels, and all for a Look or a Smile, which you have been hitherto so covetous of, that Petro swears our Lovers begin to suspect us for some honest Jils; which by some is accounted much the leuder scandal of the two:--therefore I think, faith, we must e'en be kind a little to redeem our Reputations.

Mar . However we may railly, certainly ther's nothing so hard to Woman, as to expose her self to villainous Man

(*The Feign'd Curtezans*, p.329. II. i.)

思い通りにことが運ばない場合、Cornelia は「素晴らしい職業」である本物の娼婦になるという決意と、「貞淑な妻として退屈な人生を送るよりも、無数の喜びがある」という娼婦のメリットを語っている。一

見あまりにも放縦な女性のように描かれているが、実際 Cornelia は本物の娼婦になることもなく、その望みも仮定法で語られたにすぎない。この時期の喜劇のヒロインは、いかに親から強いられた結婚から逃れ、自分が望む相手との結婚を達成するかということを最大のテーマとしている。しかしながら、皮肉なことに、このヒロインの状態は、財産のある女性であるがゆえに家父長的システムから結婚を強いられると同時に、その財産ゆえに自分で相手を選択することも可能なのである。つまり彼女たちは主体的存在であると同時に客体的対象物でもあるのだ。Cornelia を例にとってもわかるように、女性が主体的に振る舞いたいという欲求は認識されているが、それが表現されるには、変装といった手段で自分の正体を知られない形を取ったり、if という仮定の形を用いる必要があるのだ。Aphra Behn は度々娼婦に対して敬愛の念を表わすものの、その表象は最終的に社会の枠組みへと回収される措置がほとんどの場合とられている。

IV

娼婦表象を手がかりにして、男性作家による女性表象を考察した結果、主体的女性像は、喜劇の空間で軽快に自己を表現するキャラクターとして現れているかのようであったが、その存在はむしろ笑いの対象となっていた。これに対して女性作家が描く女性像は、あたかも作家自身の苦悩と重なるかのようになり、社会的制約を認識した上で、変装と仮定形の中でのみ、その主体性を表現していた。主体としての女性像は可能性を示しながらも、事実上否定されていたり、その限界が露呈されている。それでは逆の解釈である客体としての女性像にも目を向けて、主体性の限界をさらに考察してみたい。その際の分析の対象として、レイプ表象を、再び William Wycherley と Aphra Behn の作品の中に探る。

The Country Wife で、性的に放縦な女性たちを数多く描き、上演も大成功を収めた Wycherley が次に送り出した作品は *The Plain Dealer* (1676) である。¹³⁾ これはタイトルの正直者 Manly がかつて恋人であった悪女 Olivia から、騙し取られた財産を取り戻し、小姓に変装して彼に忠実に使えてきた Fidelia と結ばれるという、ある種典型的な喜劇のプロットを含んでいる。また Olivia が男装している Fidelia に恋するなど、Shakespeare の *The Twelfth Night* (1601) をパロディ化している。しかしながら、この時期の演劇の特徴を帯びて、*The Plain Dealer* にはレイプ未遂が舞台上に登場する。この女性を性的欲望の対象物とする仕掛けは、ヒロイン Fidelia にむけられ、彼女は Olivia の夫 Vernish にレイプされそうになる。また彼女は Manly が Olivia のベッドへ潜り込むベッド・トリックの小道具として働いてしまうのである。ベッドに導いた相手を、Fidelia と思い込んでいる Olivia は、ある意味では Manly にレイプされたということになり、レイプの手引きをした Fidelia は、女性の客体化を二重に進めることとなったのである。Fidelia は思いを寄せる Manly と結ばれるという結末を迎えるのだが、皮肉にも名前が表すように、「貞節な」Fidelia は、「男性的な」Manly に盲目的につき従い、男性の性的欲望の単なる道具にすぎない。それはちょうどレイプという装置が強い男性／弱い女性というジェンダーを二極化させたのと全く同じ構造である。

The Country Wife は、最後にヒロインが、その名も「妻いじめ」である夫 Pinchwife に田舎に再び引き戻されることになり、幕となる。一方 *The Plain Dealer* は、ヒロインが思いを寄せる男性と結ばれるという、喜劇的枠組みから言えば大団円の最後を迎える。この二作品のヒロインはともに Elizabeth Boutell が演じている。そこで以下では舞台上に女優が生み出す効果について考えてみたい。*The Country Wife* のヒロイン Margery Pinchwife 役について、女優のイメージとキャラクターのイメージが一致していることを、Elizabeth Howe が次のように述べている。

Wycherley skilfully capitalised on his actress's demure and childish appearance and her famous ability to portray innocence and purity. Margery is an innocent when she is married off to middle-aged, savagely jealous Mr Pinchwife, but she quickly learns the sexual ways of the world when she is brought to London. At the end of the play she is learning to

deceive her old spouse while maintaining an appearance of artless naivete--just as Boutell would convincingly play a pure young heroine in a tragedy, before stepping forward to deliver a knowing and provocative epilogue. (Howe 75)

Elizabeth Boutell の「童顔」と「町中の男と寝た」(Howe 57) という評判は、まさしく劇中の Margery のイメージと重なり合い、観客がその現実感と演技性を享受したことは、この劇の上演が大成功した一因でもあると思われる。また *The Plain Dealer* の上演にあたっては、Fidelia 役の Elizabeth Boutell に加え、Olivia 役には Rebecca Marshall が当たっているのだが、この二人は 1660 年代後半の悲劇において貞淑なヒロインと悪女という組み合わせで人気を博していたのである (Howe 152-56)。しかしながら、この組み合わせは舞台上に悲劇的な雰囲気をも醸し出し、そしてレイプという悲劇において多用された演出が、Manly と Vernish という男性の暴力的な側面を一層強調することとなった。同様に Pinchwife が妻を田舎に実質上監禁することで妻の貞節を守ろうとする姿は、暴力的でありながら、実は女性のセクシュアリティに対する男性の不安を表している。Wycherley の描く、これらの一見対照的なヒロインたちは、女優のイメージとも重なり合うようにして、セクシュアル化された客体へと収められる傾向がうかがえる。

ただし女優の肉体があからさまに男性の性的欲望の対象として描かれたのは、男性作家に限られたことではない。そこで次に Aphra Behn が女優の肉体をそのような装置として舞台上に登場させている、1680 年に上演された *The Revenge*¹⁴⁾ を検証してみる。ヒロインは Corina という娼婦でありながら、恋人 Wellman を一途に思う女性である。しかし Wellman は、「善人」という名前とは裏腹に資産家の娘との結婚を機に彼女を見捨てようとしている。それを知った Corina は、言い寄る Friendly に、Wellman 殺害を依頼すると、「友情に厚い」はずの Friendly は、Corina 欲しさに友人の殺害を承諾してしまう。殺害依頼を承諾してしまったことを Wellman に打ち明ける場面で、Friendly は最初に「彼女の心を永遠に手に入れるため」と述べていた動機を、最後には「そうすればあの素晴らしい身体が僕の思いのままになる」とすりかえている (*The Revenge*, III. i. 137-44)。また Friendly が性急に Corina をベッドに連れて行こうとすることや、サブプロットの中心人物である「騙し上手」ないかさま師 Trickwell にレイプされそうにもなることから、Corina の肉体そのものが、男性キャラクターの欲望の対象となっていることがわかる。また同時にその肉体は、男性観客のエロティックな視線を受ける、欲望の対象ともなっている。

そのような性の対象である娼婦がレイプの危機に晒されるのも、Corina が娼婦というよりは恋人に裏切られた悲劇のヒロインとして描かれているためである。レイプから彼女を救ったのは、変装した Wellman であり、最後に彼女を他の男性と結婚させるために手を貸したのも彼である。一見大団円の輪の中に組み込まれているかのようなこの最後は、実は娼婦を結婚や家庭というシステムに組み込んでしまうという機能 (domestication) を果たしている。

しかしながら、Aphra Behn はこの翌年 *The Second Part of the Rover* (1681)¹⁵⁾ でヒロインである娼婦の結末を、愛する相手と結ばれながらも結婚という形態をとらずに共に暮らしていく形で終わらせている。女優が舞台に現れた王政復古の劇場では、男性のエロティックな視線を集める対象を公然と演じる一方で、もはや娼婦性を単純に排除することはできなくなる。娼婦を妻の場へと回収してみたり、愛を成就させながらも娼婦でも妻でもない存在にしてみたりと、Behn はヘテロセクシュアルの社会が求める結婚のシステムに疑問を投げかけているかのようである。またセクシュアル化された言動で、主体的な女性と解釈されがちな王政復古期の女性キャラクターは、女性のセクシュアリティから貞淑な女性／淫乱な娼婦という安易な二項対立が生じないようにするため、舞台全体へ娼婦性が分配された結果と考えることができる。分配することにより、存在してはいるが、共有され、薄められ、回収可能なものへと変化するの、男性の不安を駆り立てる脅威ではなくなる。

The Feign'd Curtezans を始め、*The Revenge*, *The Second Part of the Rover* のヒロインを務めたのは、Elizabeth Barry である。喜劇女優として人気を確立した後、1680 年に悲劇女優として新たな境地を開いたばかりの Barry に、Behn は続けて、思い悩む娼婦のヒロイン役を与えたのである。女優として一代を築い

た Elizabeth Barry もパトロンでもあった Rochester 伯爵の子供を産むなど、娼婦的側面も持ち合わせており、Behn 自身も、娼婦と同一視されることがしばしばであった。そして劇場空間そのものも娼婦が商売に精を出す場であり、時には娼婦のファッションが上流婦人らの間に広まり、舞台上のお芝居よろしく情事を楽しむ空気があったことも否定できない。もっとも Behn は、芝居のプロローグで「この劇の作者である女性詩人は、あちこちにスパイを潜り込ませているという噂です。ボックス席、ピット、ギャラリーのそこここに黒いベルベットの仮面をつけて潜んでいるのがおわかりでしょう」と男優に語らせている。¹⁶⁾ 仮面は娼婦のしるしであり、Behn は、自分や女優、劇場の娼婦たちの不透明な境界を逆に利用して、この虚構と現実の交わり合う空間の遊戯性を一層駆り立てているのだ。Wycherley の遊戯性は、男性の不安を煽り、女性の客体化をすすめることで不安を解消させるように機能していたが、Behn の場合は、不安を和らげる形で、客体化のプロセスの中に主体化への葛藤が表現されている。

V

娼婦表象を中心に、王政復古期の劇作を検証してきたが、特に「セックス・コメディ」に特徴づけられる 1670 年代頃の劇場空間が生み出した、女優による効果とは、相矛盾する要素が多様な形で現れていることが明らかになった。主体性を求めて、変装や策略を用いるヒロインは、セクシュアリティの自由を叫ぶことで、奔放な女性として描かれるが、Wycherley を始めとする男性作家は、ジェイムズ朝演劇の娼婦を笑いや蔑視の対象とする伝統を踏んだ上で、妻／娼婦を同一視して茶化している。これに対して、Aphra Behn は、性的言語を使って女性の欲求を語らせるものの、それはあくまで仮定法にすぎず、境界線が崩されることはない。また女優という生身の女性が舞台上に現れることにより、男性の性的欲望の対象であることが強調される女性像は、レイプ・シーンでジェンダーの二極化を一層認識させることにもなる。

娼婦表象に着目して女優の登場を考えることにより、ルネサンス的ジェンダー観とも、18 世紀的な女性の権利の主張とも異なる、この時期に固有の女性の主体やセクシュアリティに関する自律性の問題を考察することができる。王政復古期の演劇におけるセクシュアリティの表象は、主体／客体としての女性のあり方や、ヘテロセクシュアルの社会システム、現実／虚構の曖昧さなど、複雑な意味合いを含みながらも、女優や劇作家の娼婦的イメージすら逆手にとって、女優が劇場空間にもたらす虚構性の持つ可能性を探っている。そしてここには、同時に娼婦というレッテルを貼られながらも、女優や劇作家という職業を全うし、その成功を追い求める、主体としての女性の姿が葛藤を伴い現れているのだ。

注

- 1) 劇場での女性、特に女性観客の影響力については David Roberts, *The Ladies: Female Patronage of Restoration Drama, 1660-1700* (Oxford: Clarendon, 1989) 127-65 を参照。
- 2) これまでの女優論を整理する上で次の文献を参考にした。Elizabeth Howe, *The First English Actresses: Women and Drama 1660-1700* (Cambridge: Cambridge UP, 1992) 19-36. Katherine M. Quinsey, ed. *Broken Boundaries: Women & Feminism in Restoration Drama* (Kentucky: The University Press of Kentucky, 1996) 186-200.
- 3) Elizabeth Howe は、王政復古期の喜劇と悲劇を、それぞれ “feminist comedy,” “sexist tragedy” と呼んでいる。また subject / object としての女性像という解釈の他に、reality / fictionality という問題が、演劇におけるジェンダー表象を考える際には存在している。
- 4) Gerald Eades Bentley, *The Jacobean and Caroline Stage* (Oxford: Oxford UP, 1968) VI : 23.
- 5) Elizabeth Howe, 25. 法制定の背景にはピューリタンの劇場批判が挙げられる。ホモセクシュアルを危惧したその攻撃的的は、女性役を演じる少年俳優による異性装であった。しかしながら、女性役を女優

が演じることになった王政復古期の劇場では、逆に女優が男性の格好をする異性装が行われ、女性の肉体がより強調されるための演出として流行した。

- 6) Jacqueline Pearson, *The Prostituted Muse: Images of Women & Women Dramatists 1642-1737* (New York: St. Martin P, 1988) 1-24.
- 7) Aphra Behn に関する批評は次の文献を参照。Heidi Hutner, ed. *Rereading Aphra Behn: History, Theory, and Criticism* (Charlottesville: UP of Virginia, 1993) 86-120. Catherine Gallagher, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670-1820* (Berkeley: U of California P, 1994) 1-48. Marta Strazinska, "Restoration Women Playwrights and the Limits of Professionalism" *ELH* 64 (1997): 703-26.
- 8) Elizabeth Howe, 171. 売春行為は女優に限ったことではなく、男優にも当てはまる話であったが、こちらはあまり取り上げられることがない。
- 9) 作品からの引用は次の版による。William Wycherley, *The Gentleman Dancing Master*, ed. W. C. Ward (London: Unwin, 1888). 引用は括弧でページ, 幕, 場を示す。
- 10) 当時の上流階級の女性たちにむけられて書かれた *The Ladies Dictionary* (London, 1694) によると女性とは4つのカテゴリーに分かれ, "virgin," "wife," "widow" の3つに属さなければ, "whore" ということになる。この際 "virgin" は契約の有無次第で直ちに "wife" となるか, "whore" へと転落するかに分かれる。
- 11) 作品からの引用は次の版による。William Wycherley, *The Country Wife*, ed. John Dixon Hunt (London: A & C Black, 1988). 引用は括弧で幕, 場, 行を示す。
- 12) 作品からの引用は次の版による。Aphra Behn, *The Feign'd Curtezans: or, A Nights Intrigue*, ed. Montague Summers (New York: Phaeton, 1967). 引用は括弧でページ, 幕, 場を示す。
- 13) 作品からの引用は次の版による。William Wycherley, *The Plain Dealer*, ed. James L. Smith (London: Ernest Benn, 1979).
- 14) 作品からの引用は次の版による。Aphra Behn, *The Revenge: or A Match in Newgate*, ed. Janet Todd (Columbus: Ohio State UP, 1996). 引用は括弧で幕, 場, 行を示す。
- 15) 作品からの引用は次の版による。Aphra Behn, *The Second Part of the Rover*, ed. Janet Todd (Columbus: Ohio State UP, 1996).
- 16) 作品からの引用は次の版による。Aphra Behn, *The Forc'd Marriage*, ed. Janet Todd (Columbus: Ohio State UP, 1996).

要 約

王政復古に伴いロンドンで再開された劇場では、舞台装置の輸入のみならず、女優の導入により新たな様相が展開されるようになる。また劇作家、パトロンとして女性が様々な場面に登場するようになったため、王政復古期の劇作や上演に対する女性の影響力は看過できず、特に職業人として初めて表舞台に登場した女優は、非常に高い関心を呼び、現在様々な解釈がなされている。

本論では、王政復古期の女優論を歴史と作品のレベルで検証する。その際に、男性作家と女性作家の劇中に娼婦表象を探り、この時期のジェンダーやセクシュアリティの問題を考察する。その結果、主体/客体としての女性という概念が、性的な言語、男性の不安、妻/娼婦の境界の揺らぎ、レイプといった表象の中に問題として浮かび上がってくる。劇の形式と内容を分析することによって、王政復古期の劇場空間において、女優を巡る言説から生じた虚構性は、葛藤を伴いながら新たに現れつつある主体性やセクシュアリティの可能性を呈示していることが明らかとなる。